

Jørgen Kotsbakk

Ledemotiv og intertekstualitet i musikken til *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1* og *Part 2*

Juni 2021

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Bacheloroppgave

2021



Jørgen Kotsbakk

**Ledemotiv og intertekstualitet i
musikken til *Harry Potter and the Deathly
Hallows Part 1 og Part 2***

Bacheloroppgave
Juni 2021

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Filmserien om Harry Potter har hatt stor kulturell innvirkning og har blitt sett av millioner av mennesker. Overraskende nok er det skrevet relativt lite om musikken bak de populære filmadapsjonene. Få vet hvem som komponerte musikken, og enda færre vet at det var hele fire forskjellige komponister i løpet av åtte filmer. Om man kommer over noe, så handler det mest sannsynlig kun om John Williams' bidrag til serien. Denne oppgaven prøver å bedre vår forståelse av et stykke media som det ikke er skrevet mye om.

Opgaven tar for seg tre forskjellige ledemotiver fra Alexandre Desplats musikk til de to siste Harry Potter-filmene, og gir ulike tolkninger på betydningen bak musikken. Jeg ønsker også å undersøke de ulike intertekstuelle referansene som gjør at musikken til de to siste Harry Potter-filmene høres ut som Harry Potter-filmer. Hovedspørsmålene jeg gir svar på er: Hvilken funksjon har ledemotivene og intertekstuelle referanser i musikken til *Harry Potter and the Deathly Hallows part 1* og *part 2*, og hvilken rolle spiller musikken i forhold til resten av filmserien.

I analysene har jeg funnet ut at musikken til Desplat spiller store narrative roller, både ved å speile handlingen og fortelle noe til lytteren før filmen adresserer det. Jeg argumenter for at intertekstuelle referanser bidrar til å knytte de ulike komponistenes musikk sammen, og det resulterer i et vev av røde tråder på tvers av filmserien. Dette bidrar til å gjøre musikken i Harry Potter-filmene magisk.

The Harry Potter film series has had a great cultural impact, and have been seen by millions. And yet there's a lot left to be desired when it comes to texts written about the music behind the popular films. Few know who actually composed the music and even fewer know that it was composed by four different composers across eight films. If you come across any writings about the subject, it is most likely about John Williams' contributions to the series. This text tries to make sense out of a piece of media that hasn't been talked about that much.

The text focuses on three different leitmotifs that we find in Alexandre Desplat's scores to the last two Harry Potter films, and I propose different interpretations to the meaning behind the music. It also examines the various intertextual references we find in the music that makes the music in the last Harry Potter films sound like it's a Harry Potter film. The main questions I

answer in this text is as follows: What function does leitmotifs and intertextuality play in the music of Harry Potter and the Deathly Hallows part 1 and 2, and how does the music fit in the greater whole that is the Harry Potter film series.

Through my analysis of the music, I've discovered how Desplat's music plays an important narrative function: both acting as a mirror to the story and as an independent way of addressing things before the film. I argue that intertextual references play a role in making the film series feel connected and magical.

Innholdsfortegnelse

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| INTRODUKSJON | 3 |
| <i>Innledning</i> | 3 |
| Alexandre Desplat..... | 5 |
| Harry Potter | 6 |
| <i>Metode og Teori</i> | 7 |
| Analyse og fortolkning | 7 |
| Notasjon..... | 9 |
| Ledemotiv | 9 |
| Intertekstualitet | 11 |
| HOVEDDEL | 13 |
| <i>Ledemotiv</i> | 13 |
| Heltetmotivet..... | 13 |
| Hymnetmotivet | 16 |
| Horocruks-ostinatet..... | 18 |
| <i>Intertekstualitet.....</i> | 22 |
| Referanser til filmserien..... | 22 |
| Konvensjon | 25 |
| AVSLUTNING..... | 26 |
| <i>Diskusjon og oppsummering.....</i> | 26 |
| Bibliografi..... | 27 |
| Filmer: | 27 |

INTRODUKSJON

Innledning

I denne oppgaven vil jeg undersøke flere utdrag av musikken i de to siste filmene i filmserien om Harry Potter: *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1 (2010)* og *Part 2 (2011)*.

Musikken i Harry Potter er en spennende case-studie, siden filmserien har hatt fire forskjellige komponister involvert og like mange regissører i løpet av åtte filmer. Til tross for ulike komponister, skriver Jamie Lynn Webster i doktoravhandlingen sin dette om musikken i de fem første Harry Potter-filmene:

«... I have learned through conversations with others, most casual observers of the Harry Potter phenomenon are not aware of who the film composers have been, much less that there have been different composers for different Harry Potter films.»¹

Flere kjenner ikke til at det har vært ulike komponister i filmserien. Hvorfor er det slik? Et enkelt svar kan være at folk flest har fokus på selve handlingen når de ser på film.

Filmmusikk er i skyggen og akkompagnerer handlingen, med mindre den blir dratt inn i forgrunnen ved hjelp av for eksempel repetisjon.

I Webster sitt tilfelle har det kanskje noe å gjøre med hvem hun spurte. Spør du ihuga tilhengere av filmserien, kan det hende du får andre svar. Publikum merker ofte når ting ikke lever opp til forventningene. Webster skriver: "... some criticisms of the later films and their accompanying scores hinged on the fact that changes had been made from earlier precedents!"² For det er store stilistiske forskjeller på filmmusikken i de ulike Harry Potter-filmene. Denne forskjellen fremstår tydelig dersom vi ser på filmseriens ytterpunkter. John Williams (f. 1932) sin musikk i de første tre Harry Potter-filmene er mye mer livlig enn hva den dystre musikken til Alexandre Desplat (f.1961) er i de to siste, men likevel finner vi som lyttere en slags sammenheng mellom filmmusikken til de ulike filmene. Hva er det som får musikken til å høres ut som den tilhører serien?

¹ Webster (2009) side 18

² Webster (2009) side 179

John Williams' bidrag til serien definerte hvordan den musikalske verdenen til Harry Potter skulle høres ut, noe som satte presedens og rammeverket for hva de senere komponistene kunne komponere i. Én ting som alle filmene har til felles, er lik instrumentasjon. Musikken spilles av et fullt romantisk orkester, med stor vekt lagt på celesta og harpe, to instrument som historisk sett ofte har blitt knyttet til overnaturlige vesener.³ Det er derimot der de umiddelbare likhetene stopper.

Williams har en tendens til å bruke musikk med ledemotiv som speiler hva som skjer i filmen, noe som også gjelder musikken i de første filmene. Når Patrick Doyle (f.1953) skulle komponere for den fjerde filmen i rekken, kom han med en annen type tilnærming til musikken. Istedenfor å bruke ledemotiv til å akkompagnere det vi så på skjermen, slik Williams' musikk gjorde, så komponerte Doyle melodisk musikk som beskriver det som ikke sees på skjermen.⁴ For den femte og sjette filmen ble det nok en forandring med Nichlas Hooper (f.1952). I likhet med Doyles tilnærming hadde Hoopers musikk en tendens til å alludere til det vi ikke ser på skjermen. Forskjellen kan sies å være at Hoopers musikk lente seg mer mot å bruke akkordprogresjoner og harmonikk istedenfor melodikk, slik som de forrige komponistene hadde gjort.

Om den siste komponisten i rekken, Alexandre Desplat, er det ikke skrevet særlig mye. Webster skrev en hel doktoravhandling om musikken til Harry Potter, men kun helt opp til *Harry Potter and The Order of the Phoenix (2007)* da filmserien ikke var kommet lengre på det tidspunktet hun arbeidet med avhandlingen. Derfor finner jeg det naturlig å stille spørsmål for å bedre vår forståelse av musikken i de siste filmene.

Musikkforsker Peter Larsen skriver i boken *Filmmusikk: Historie, Analyse, Teori (2013)* at «Musikk kan representere ikke-musikalske fenomener i kraft av strukturellighet, og musikk kan fremkalle assosiasjoner om annen musikk.»⁵ Denne bemerkningen danner grunnlaget for en to-delt problemstilling. Spørsmålene jeg vil ha svar på er hvilken rolle spiller ledemotiv i de to siste Harry Potter-filmene, og hvilken rolle spiller intertekstualitet i Desplats kompositoriske bruk av elementer fra tidligere filmer i filmserien?

³ (Webster, 2009) side 6

⁴ Webster skriver dette om musikken til Doyle: «For instance, when visuals show an enormous, heavy dragon chasing after Harry through the air, the accompanying melodic gestures are nevertheless high-pitched and frenzied, perhaps to indicate Harry's panic» (Webster, 2009) side 6-7

⁵ (Larsen, 2013) side 70

Alexandre Desplat

Alexandre Desplat er en prisvinnende, fransk filmkomponist som har komponert musikken til en rekke kjente filmer, slik som *The Grand Budapest Hotel* (2014), *Little Women* (2019) og *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1* (2010) og *Part 2* (2011). Musikken hans har blitt nominert til hundrevis av priser noe som har resultert i en Oscar for «best original score» for musikken han komponerte for *The Grand Budapest Hotel*.⁶

Desplat vokste opp i et multikulturelt hjem omringet av fransk, gresk og amerikansk kultur.⁷ I løpet av barndommen lærte han å spille en rekke instrumenter slik som trompet og piano, men bestemte seg etter hvert for å velge fløyte som hovedinstrument. Han sier at grunnen til at han valgte å komponere for film var fordi han ble så inspirert etter å ha hørt John Williams' musikk til *Star Wars*.⁸ Denne kjærligheten for Williams' musikk har Desplat uttrykt i en rekke intervju.⁹

Desplats musikk henter elementer fra et rikt utvalg av sjangere og stilarter. I tillegg til å studere vestlig musikktradisjoner, så hadde Desplat en interesse for sør-amerikansk og afrikansk musikk.¹⁰ Denne fasinasjonen for ikke-vestlig musikk kan høres for eksempel i musikken til Harry Potter hvor han bruker uvanlige instrumenter, fra et vestlig synspunkt, slik som det japanske blåseinstrumentet Shakuhachi til å skape en slags egen lyd innenfor de musikalske rammene som allerede var etablert i løpet av filmseriens tidligere filmer.

Desplats musikk kan sies å være svært assosiativ og refererende. Dette kan høres eksempelvis gjennom hvordan han tar i bruk ulike instrumenters assosiative egenskaper til å effektivt støtte filmens handling og omgivelser. Musikken bak *The Grand Budapest Hotel* (2014) baserer seg mye på instrumentet Balalaika, til å understreke at handlingen er blitt lagt til Øst-Europa. På lik måte kan man også høre instrument som celesta og harpe bli brukt i musikken til *Harry Potter and the Deathly Hallows*-filmene, som bidrar til å sette handlingen i *the Wizarding world*.

⁶ (Desplat, 2021)

⁷ (Desplat, 2021)

⁸ (Desplat, 2021)

⁹ Epicfeff Media, "Score: The Podcast S3E11 | Alexandre Desplat's dream was to get to Hollywood", 4. Juli 2020, Podcast, 01:06:55-01:09:45, <https://www.youtube.com/watch?v=5Am7-f5CRts>

¹⁰ (Desplat, 2021)

I flere intervju har Desplat ytret at målet bak musikken han skriver for filmene er å gjøre regissøren fornøyd.¹¹ Dette kan forklare hvorfor de ulike filmene han skriver for har så ulike stiler. Andre komponister, slik som Randy Newman (f.1943) og John Williams, skriver på en distinkt måte som kan argumenteres for å ha gjort deres musikk så gjenkjennbar.

Målet med å tilfredsstille regissøren kan også sees i forskjellene mellom hva som høres i filmene, og hva som høres i «soundtrack albumene» til de to siste Harry Potter-filmene. Flere elementer og større deler av musikken er enten kuttet eller forandret, noe som forteller at musikken jeg skal analysere senere i oppgaven ikke er laget av Desplat alene, men i tett samarbeid med regissør David Yates (f.1963).

Harry Potter

Harry Potter-filmserien er en adaptasjon av bokserien med samme navn. J.K. Rowlings bokserie har trollbundet en hel generasjon, og det er solgt over en halv milliard bøker.¹² Serien har blitt en av de mest solgte bøkene i historien, og den er oversatt til over 80 språk. Historien handler om en foreldreløs gutt som blir dratt inn i en magisk verden, hvor han begynner på skole for å lære magi. Gjennom syv bøker ser vi karakteren vokse opp og møte skjebnen sin i kampen mot den onde trollmannen Voldemort.

Den første boken, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, kom ut i 1997, og ble fulgt opp av *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998) og *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999) de påfølgende årene. Filmadaptasjonene startet før bokserien var ferdig, da Rowling solgte filmrettighetene til Warner Brothers Pictures i 1998. Den første filmen kom ut i 2001.¹³ Bok- og filmutgivelsene gikk i tandem i det neste tiåret, og ble avsluttet med den siste boken gitt ut i 2007 og de siste to filmene i 2010 og 2011.

Musikken bak Harry Potter-serien har, i tillegg til å ha vunnet priser, opparbeidet seg en bemerkelsesverdig plass i dagens kultur. For å beskrive den kulturelle innvirkningen serien

¹¹ DP/30: The Oral History Of Hollywood, "DP/30: composer Alexandre Desplat, January 2012", 15. Januar 2012, videointervju, 22:05-22:30, <https://youtu.be/3KdyQ0SCdNk?t=374>

¹² Tallene er hentet fra en artikkel på nettsiden Wizingworld.com, som er den offisielle fanklubb-nettsiden. <https://www.wizingworld.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide>

¹³ (Webster, 2009) side 9

har, skriver Webster anekdotisk at folk på vår tid nynner på *Hedwig's Theme* på samme måte som europeere på 1800-tallet nynet på ariene til de nyeste operaene.¹⁴ Selv om du ikke har sett filmene, så kan du mest sannsynlig nynne melodien. Harry Potter, og ikke minst musikken til Harry Potter-filmene, er blitt er del av vår kultur.

Metode og Teori

Det finnes flere ulike måter man kan gå frem på når vi snakker om å analysere filmmusikk. Man kan for eksempel kun konsentrere seg om én scene og analysere hvordan musikken fungerer, eller så kan man snakke mer generelt om musikken og hvordan den fungerer sammen med filmen.

Siden det ikke finnes en gitt standard så gir jeg under en liten innføring i hvordan jeg kommer til å strukturere oppgaven min, og oppklarer noen av begrepene som jeg bruker.

Analyse og fortolkning

Ifølge Larsen så finnes ingen definitive måter eller én spesiell standard når vi snakker om å analysere filmmusikk.¹⁵ Han forklarer derimot at bak analysene av filmmusikken ligger det et ønske om å finne ut av noe. Svaret på det ønsket varierer fra analyse til analyse, og avhenger av interessen til analytikeren. Larsen mener at man finner svaret ved å segmentere musikken inn i mindre deler.¹⁶ Tanken bak segmenteringen er å se på de mindre delene, og finne ut hvilken funksjon eller rolle musikken spiller i helheten. Helheten i dette tilfelle er selve filmen.

For å finne meningen bak musikken foreslår Larsen å dele opp analysen i to deler. Først konsentrere seg kun om musikken, og hva den sier «i sitt eget språk».¹⁷ Dette gjør vi, som nevnt ovenfor, ved å bryte ned musikken i mindre segmenter. I segmenteringen tar man ofte høyde for hvilke musikalske motiv og fraser som blir hørt. Man ser også på hvordan musikken opptrer, altså hvilken instrumentasjon og hvilke akkorder som musikken bruker. Ved å se på disse elementene kan man lete etter mønstre, for deretter å beskrive og sammenligne musikken i den konteksten den opptrer i. Den andre delen handler om å se på hvordan musikken spiller med resten av helheten.¹⁸

¹⁴ (Webster, 2009) side 2

¹⁵ (Larsen, 2013) side 40

¹⁶ (Larsen, 2013) side 40

¹⁷ (Larsen, 2013) side 45

¹⁸ (Larsen, 2013) side 45

Larsen skriver at en analyse vanligvis forteller oss noe om opplevelsen av musikken.¹⁹ Man kan tolke dette som å si at en analyse ikke er objektiv, men forteller hvordan analytikeren opplever musikken. Larsen mener at filmanalyser er interessestyrt. Interessen bak de kommende analysene er å gi en tolkning på hvorfor musikken bak de to siste Harry Potter-filmene resonnerer med meg. Formålet med denne analysen er å gi en tolkning på et stykke med musikk som det ikke er skrevet mye om. Gjennom analysene så finner jeg mønstre og koblinger som vanligvis går ubemerket. Jeg har også opplevd gjennom flere visninger av filmene at forståelsen min av hva musikken virkelig «sier», har forandret seg. Jeg tilbyr derfor ofte flere tolkninger siden betydningen bak musikken handler mer om lytterens synspunkt, istedenfor for eksempel komponistens intensjoner.

Ifølge musikkforsker Matthew Bribitzer-Stull kan meningen bak et ledemotiv forandres for hver gang det siteres.²⁰ Dette bidrar til å gjøre det vanskeligere å finne ut en definitiv konklusjon av hva et ledemotiv virkelig sier. Jeg har valgt å gi relativt generiske navn til de ulike motivene, men jeg mener de passer inn, og beskriver hva de representerer. Webster gjør lignende i avhandlingen sin, og jeg kommer til å bruke hennes navn på motivene når jeg refererer til motiver fra tidligere filmer. Jeg kunne brukt navn fra albumene, men siden alle motivene ikke er representert med egne navn i disse, mener jeg det blir mer passende å komme med egne navn.

Som nevnt ovenfor kommer jeg til å dele opp musikken i mindre biter, for deretter å se hvordan musikken fungerer i forhold til helheten. Det jeg analyserer er selve lydsporet til filmen. Det er forskjeller på filmmusikken man finner i albumene til begge filmene. Eksempelvis i sporet *The diadem*, hvor man kan høre en klarinettlinje som ikke finnes i filmen.²¹ Dessuten er det lydeffekter som spiller større narrative roller, som ikke finnes i filmmusikk-albumene. Derfor kommer jeg kun til å trekke frem lydsporet til filmen inn i analysen.

¹⁹ (Larsen, 2013) side 42

²⁰ (Bribitzer-Stull, 2015) side 63-64

²¹ Sporet er fra albumet "Harry Potter and the Deathly Hallows, Pt. 2 (Original Motion Picture Soundtrack) – Alexandre Desplat" Scenen som bruker deler av dette sporet starter 00:57:25 (HPDH2)

Notasjon

Peter Larsen skriver: «Og selv lesere med musikkfaglig kompetanse vet av erfaring at det i mange tilfeller er betydelig enklere å se – og innse – et analytisk poeng ved å kikke på et notebilde eller en annen grafisk fremstilling, enn ved å lese en språklig beskrivelse.»²²

Et problem er at ingen noter eller orkesterpartitur av filmmusikken i de siste filmene er tilgjengelig offentlig. Jeg ser derfor at det er nødvendig å vise til egne transkripsjoner av musikalske forløp. Begrensningene blir validiteten til disse transkripsjonene, da det kan forekomme eventuelle feil eller mangler. Dessuten kommer disse transkripsjonene til å være interessebestemte. Med det mener jeg at formatet og informasjonen jeg velger å ta med, blir farget av det poenget jeg vil vise til. I transkripsjonene noterer jeg hovedsakelig melodien, men i enkelte tilfeller kommer det til å være med akkorder og diverse akkompagnerende linjer der jeg mener det er nødvendig. Likevel føler jeg, i likhet med Larsen, at det blir lettere å forstå analytiske poeng ved å vise til et notebilde.

Transkripsjonene jeg lager er notert med tidskoder i forhold til hvor i filmen musikken høres, noe som gjør det mulig å «lytte med» om leseren har tilgang til filmene. Disse tidskodene er fra versjonene av filmene jeg kjøpte på iTunes. Om du bruker en annen utgivelse, så kan det forekomme små unøyaktigheter. Når jeg refererer til de ulike filmene så kommer jeg noen ganger til å bruke forkortninger slik som HPDH2, for *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2*.

En del av min analyse vil gå ut på å finne kompositoriske virkemidler, og se hvordan disse speiler handlingen. Med andre ord, hvordan kan man se handlingen i musikken. Deretter vil jeg se på hvordan musikken blir brukt i filmene; hvilke karakterer, følelser og scener musikken akkompagnerer. Jeg mener derfor det er viktig å oppklare et par begrep som oppgaven min handler om.

Ledemotiv

En del av oppgaven vil handle om ulike ledemotiv og hvordan de blir brukt i filmene. Larsen beskriver ledemotiv til å være: «...et kort stykke musikk som av bestemte kontekstuelle grunner har fått tegnfunksjon og er kommet til å bety noe annet enn seg selv innenfor en bestemt kontekst.»²³ Kjente ledemotiv kan være for eksempel Monty Normans' (f.1928)

²² Larsen (2013) side 46

²³ (Larsen, 2013) side

kromatiske motiv som akkompagnerer agent 007 i *James Bond* filmene, eller Williams' *The Imperial March* som ofte assosieres med *Darth Vader* i *Star Wars*-filmene. Disse motivene har fått tildelt mening etter hvordan de har akkompagnert spesifikke karakterer i en film.

Enkelte komponister lager ledemotiv som ved hjelp av kompositoriske virkemidler kan tolkes til å representere for eksempel den karakteren den skal representere. I *James Bonds* tilfelle er han en hemmelig agent, som ofte sniker seg rundt. Kompositorisk så kan man tolke det kromatiske ledemotivet til å beskrive godt hva han representerer. John Williams bygger på militære assosiasjoner sånn som bruken av marsj rytmer og messinginstrumenter med ledemotivet som representerer *Darth Vader*, et produkt av det autoritære imperiet.

En av de som gjorde bruken av ledemotiv kjent, kan sies å ha vært operakomponisten Richard Wagner (f.1813-d.1883). Selv om lignende motivisk materiale har vært brukt tidligere slik som «idée fixe-motivet» i Hector Berlioz' (f.1803-d.1869) *Symphonie fantastique (1830)*, så kan man si at Wagners bruk gjorde størst kulturelt inntrykk. Wagner hadde et spesielt kunstideal og prøvde å lage et stykke kunst hvor de ulike elementene var sammenvevde, noe som han kalte et *Gesamtkunstwerk*. Operaene hans var nøye komponert sett fra flere synspunkt: Alt fra kostymene til musikken var meget nøye uttenkt. Naturligvis så vekket dette et ønske om å smelte sammen de ulike kunstuttrykkene, et behov for å bruke musikk ikke bare som akkompagnement, men aktivt i dramaturgien. Bribitzer-Stull skriver at i Wagners musikalske dramaer er musikk som forandrer seg parallelt med handlingen svært utbredt.²⁴ En av de mest kjente verkene til Wagner *Der Ring des Nibelungen*, en samling av fire operaer, inneholder hundrevis av ledemotiver som brukes til å representere de ulike karakterene og stedene som opptrer i løpet av handlingen. Denne selvrefererende komponeringsstilen viste seg populær blant tidlige filmkomponister slik som Erich Wolfgang Korngold (f.1897-d.1957) og etter hvert John Williams (1932), som dro nytte av Wagners måte å komponere på og idéen om å bruke ledemotiv til å mer effektivt fortelle historien som filmen handler om.

I boken *On Repeat: How Music Plays the Mind*, argumenterer musikkforsker Elizabeth Hellmuth Margulis at repetisjon drar lytteren inn i musikken.²⁵ Det er gjennom repetisjon av ledemotiver, i tandem med karakterer eller steder i filmen, at vi drar slutninger for hva et

²⁴ (Bribitzer-Stull, 2015) side 4

²⁵ Margulis (2013) side 180

ledemotiv virkelig sier. Repetisjon i form av ledemotiv kan argumenteres for å mer effektivt dra lytteren inn i handlingen.

Nå til dags, med de teknologiske fremskrittene som datamaskiner har brakt med seg, kan man se en voksende trend med å bruke mer alternative måter å lage filmmusikk på. Selv om man ser tendenser til mer ostinatbasert filmmusikk blant dagens filmkomponister, slik som Hans Zimmers filmmusikk i *Interstellar* (2014), så har bruken av ledemotiv likevel overlevd som en populær måte å speile filmens dramatiske innhold i musikken.

Intertekstualitet

Intertekstualitet er et begrep først brukt av filosof Julia Kristeva (f. 1941). I essayet hennes *Word, Dialogue and Novel* (1980) beskriver hun intertekstualitet som:

«...a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double»²⁶ Med andre ord kan man si at intertekstualitet er et ord man kan bruke til å beskrive forholdet mellom ulike tekster.²⁷ Tekster i dette tilfelle kan være alt fra bøker til filmer og musikk. De to mest brukte måtene intertekstualitet utarter seg på, kan sies å være gjennom allusjon og sitering. En kjent måte intertekstualitet opptrer gjennom allusjon på, kan være gjennom bibelske allusjoner. Karakteren Aslan i C. S. Lewis' bøker om *Narnia* kan tolkes som å alludere til Jesus.

Et annet kjent eksempel på filmer med intertekstuelle forhold, kan være hvordan den kjente åpningen av filmen *2001: A Space Odyssey* (1968) bruker musikk fra Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* (1899). Verdt å nevne er at filmen bruker kun musikk som allerede var skrevet i en annen kontekst.

«By and large, musical meanings, whether thematic, associative, both, or neither, rely heavily on their context and on listener familiarity to function. Conveniently, so long as listener familiarity remains, context can change»²⁸ I musikk kan man avdekke meningen bak en tekst ved å se på hvor de ulike siteringer og allusjoner har sitt opphav fra.

For å forklare hva jeg mener med intertekstualitet så kan jeg komme med et kjent eksempel.

²⁶ (Kristeva & Moi, 1986) side 37

²⁷ (Bribitzer-Stull, 2015) side 124

²⁸ (Bribitzer-Stull, 2015) side 121

Jeg så nylig *Psycho*, en film av Alfred Hitchcock fra 1960, for første gang. Selv om jeg aldri hadde sett filmen før var det en scene som virket veldig kjent. Scenen jeg snakker om er den kjente dusj-scenen, og grunnen til at scenen virket kjent kan sies å være musikken. Scenen blir akkompagnert med et ikonisk strykeostinat. Dette strykeostinatet er langt i fra iørefallende og passer etter min mening inn med det visuelle i filmen, da det kan bidra til å øke angstfølelsen hos publikum. I senere tid har lydeffekten blitt brukt i utallige tv-serier og filmer, slik som *Oppdrag Nemo*, *The Simpsons* og *Friends*, bare for å nevne noen.

Ta for eksempel hvordan lydeksempelen blir brukt i *Oppdrag Nemo*, en animasjonsfilm fra 2003.²⁹ Fiskene i fisketanken blir hvert år én mindre når Carla, en liten jente med tannregulering, skal få «premien» sin for å oppføre seg hos sin onkel, tannlegen. Lydeffekten blir spilt ved introduksjonen av karakteren Carla. Bruken av *Psycho*-lydeffekten brukes komisk til å illustrere frykten fiskene i fisketanken hvert år føler, når Carla kommer til tannlegens kontor. Selv om lydeffekten kan diskuteres å være en utbrukt klisjé så spiller filmen nemlig på dette, og bruker det for å skape en komisk effekt som resulterer i at publikum sympatiserer med fiskene i fisketanken.

Dette var et kjent eksempel på intertekstualitet, et begrep som jeg kommer til å bruke til å beskrive hvordan ulike tekster bruker materiale fra andre tekster i en annen kontekst. Avhengig av publikums bakgrunnskunnskap kan enkelte referanser ofte passere uten å bli lagt merke til. Derimot om de blir oppdaget kan de oppleves som klisjéer, noe som kan bidra til å dra lytteren ut av handlingen ved å bryte den fjerde veggen.

I eksempelet med *Oppdrag Nemo* brukes det til komisk effekt, noe som får lytteren til å sympatisere med en antropomorfisert fisk. Senere i oppgaven kommer jeg til å undersøke noen intertekstuelle referanser i filmmusikken til *Harry Potter and The Deathly Hallows*-filmene, og se på hvordan teksten «snakker» med resten av filmserien.

²⁹ Pixar, “The Dentist Scene from Finding Nemo | Pixar Side by Side”, 6. Mars 2019, Video, <https://www.youtube.com/watch?v=3sAWDQjCOeU>

HOVEDDEL

Ledemotiv

Det er mange ulike motiv og ostinat som brukes til å representere ulike karakterer, objekter og følelser i de siste Harry Potter-filmene. Ta for eksempel hva jeg vil kalle minnemotivet, som er et stykke musikk som brukes i forbindelse med når en karakter er i ferd med å glemme, og opptrer alltid i samme måte hver gang det siteres. Det er flere slike musikalske motiver spredt utover i de siste to Harry Potter-filmene. Jeg har derfor valgt å fokusere på kun tre ledemotiv, som jeg argumenterer for at gir rom for ulike former for analyse og fortolkninger.

Heltemotivet, Hymnemotivet og Horocru-ostinatet mener jeg er gode representasjoner for å finne ut hva musikken i de siste Harry Potter-filmene virkelig «sier».

Heltemotivet

The musical score for the Hero Theme is presented in two systems. The first system shows the treble clef staff with a melody and the bass clef staff with accompaniment. Chords are indicated above the treble staff: D, C, D, Fm, G, Dm, Am, F, Em. Instrumentation changes are noted below the bass staff: Fløyte, Horn, Stryk; - Fløyte, - Horn, + Trompet; + Fløyte. The second system continues the melody and accompaniment, with chords D, C, D indicated above the treble staff. Instrumentation changes are noted below the bass staff: + Klarinett; + Fagott; Klarinett.

Fig. 1. musikalsk forløp HPDH1 (00:11:20 - 00:12:10)

Vi blir først introdusert for hva jeg vil kalle heltemotivet i det Harry møter *The Order* i starten av *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1*.³⁰ Ledemotivet kan lett gjenkjennes på grunn av dens vektlegging av akkordtoner, da mye av det motiviske materialet i de siste to filmene bruker mye kromatikk for eksempel i motivet som representerer de mystiske *Deathly Hallows*. Motivet begynner på opptakt med et oktavsprang fra kvinten. Så legges harmonikken opp ved å understreke en D-dur akkord etterfulgt av å hoppe opp en liten septim til C, som ikke hører hjemme i D-dur, noe som gir motivet en mixolydisk modalitet.

Instrumentasjonen med messinginstrumenter som horn og trompet gir lytteren assosiasjoner til det regale og krigføring. Historisk sett har messing blitt brukt til å signalisere hæren i krig.

³⁰ (HPDH1) 00:11:20

Assosiasjonen vi har i dag med slik type musikk kan mest sannsynlig rettes mot superhelt-filmer,³¹ noe som kan for mange bidra til å dra lytteren ut av handlingen spesielt med tanke på hvor mange superhelt-filmer som har blitt vist i kinosaler de siste tjue årene. Bribitzer-Stull skriver at det finnes utallige kulturelle aksepterte musikalske koder i filmmusikk, slik som en tendens til å bruke stigende kvintsprang i forbindelse med heroisme og eventyr.³² En av de mest kjente eksemplene på musikk som bruker kvintsprang på denne måten er hovedmotivet til filmen *Superman (1978)*, komponert av John Williams. I vårt tilfelle brukes et oktavsprang i forbindelse med vårt heltemotiv, men jeg vil argumentere for at Desplat oppnår en lignende effekt ved å bruke et annet rent intervallsprang, sammen med lignende instrumentasjon som får heltemotivet til å høres heroisk ut.

Heltemotivet blir avbrutt av handlingen i filmen når karakteren Mad-Eye ankommer bildet.³³ Denne avkortete siteringen av frasen er en av de mest brukte Wagnerske komposisjons-teknikkene brukt av filmkomponister.³⁴ Heltene har ikke tid for småprat, og ikke tid til å sitere hele temaet.³⁵ Dette bidrar til å fortelle publikum at heltene våre har ingen tid å miste.

Når heltene våre skal ut for å fly for å transportere Harry til *the burrow* spiller strykeinstrumentene hurtige arpeggierte akkorder. Dette kan tolkes som å gjøre karakterenes handlinger mer troverdige for publikum, i det karakterene flyr høyt opp i skyene på sopelime sine. Over strykeinstrumentene blir heltemotivet, denne gang i c-moll, spilt av messinginstrumenter. Melodien blir farget først med en dissonerende dim-akkord, men i det Mad-Eye kommer inn i bildet siteres heltemotivet på nytt, denne gang akkompagnert med en i-IV akkordprogresjon, altså en låneakkord fra varianttonearten. Som lytter kan dette tolkes som å innstille en slags heroisk følelse, noe som kan sees på som en refleksjon av Harrys indre følelsesliv. Når vi, sammen med Harry, ser Mad-Eye i luften, så ser det ut som om alt er under kontroll. I det alle heltene er spredt og det bare er Harry og Hagrid i bildet, blir det stille

³¹ Superhelt-filmer slik som for eksempel *Superman (1978)*, *Captain America (2011)* og *The Avengers (2012)* bruker alle musikk spilt av messinginstrument til å representere de ulike superheltene. Superhelt-filmer kan sies å ha dominert kinosalene spesielt de siste 20 årene, med hvordan Marvel og DC Comics fortsetter å lage nye filmadapsjoner av tegneseriene sine. Istedenfor å vekke følelser om heroisme, så kan dette bidra til at motivet på første lytting oppleves å virke mot sin hensikt.

³² (Bribitzer-Stull, 2015) side 124

³³ HPDH1 00:12:06

³⁴ En slik avbrytning av temaet kan sees på som et eksempel på «Thematic Truncation», noe Bribitzer-Stull skriver er en av de mest brukte Wagnerske teknikkene brukt av filmkomponister. (Bribitzer-Stull, 2015) side 289

³⁵ Se siste takt Fig. 1.

før stormen. Plutselig kommer de ut av tåka og ser de ondes bakholdsangrep. Det er ikke før etter at heltene våre ankommer *the burrow*, og etter at de har smakt på nederlaget og har mistet Mad-Eye, at vi hører heltemotivet igjen. Denne gangen blir heltemotivet farget med en mer dyster instrumentering og modalitet. Messing blir erstattet med strykere, og melodien blir spilt av en ensom cello. Denne forandringen av modalitet er ifølge musikkforsker Matthew Bribitzer-Stull et vanlig semantisk virkemiddel.³⁶ En lignende utvikling kan høres i *Harry Potter and the Prisoner from Azkaban (2004)* hvor John Williams gjør om motivet som assosieres med Harrys lengsel etter foreldrene sine, motivet som Webster kaller for *the Love/Reflection/Longing theme*,³⁷ fra moll til dur i klimakset av filmen.³⁸ I Heltemotivets tilfelle blir det omgjort fra en mixolydisk til en eolisk modalitet. Sammen med den skiftende instrumenteringen bidrar dette til å skape et dynamisk forhold mellom handlingen og musikken. Den versjonen av heltemotivet som vi først blir introdusert for, i D-dur og spilt av messing, blir erstattet senere med en mer dyster versjon i moll kun spilt av strykere. Denne utviklingen av motivet skjer i tandem med handlingen. Heltene våre går fra å være optimistiske og sterke, til å bli såret og til og med drept.

I resten av den syvende filmen er Heltemotivet ikke til å høre, noe som samsvarer med det visuelle. Trioen vår er på rømmen og vi ser ikke noe til noen fra ordenen før neste film. Ikke før en halv time ut i neste film, *Harry potter and the Deathly Hallows part 2*, hører vi Heltemotivet igjen slik som den originalt fremsto, mixolydisk modalitet og spilt i horn. Denne gangen blir Heltemotivet spilt i assosiasjon med karakteren Neville, som gjennom de tidligere

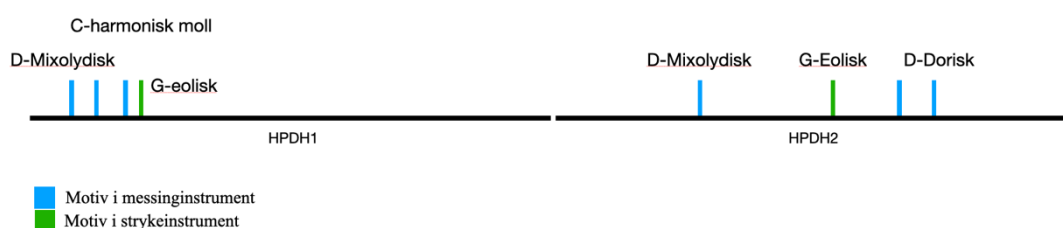


Fig. 2. Heltemotivets plasseringer i forhold til begge Harry Potter and the Deathly Hallows filmene

filmene har blitt portrettert som forsiktig og utstøtt. Gjennom musikken får vi informasjonen vi trenger, uten at filmen behøver å stave det ut for publikum. Ved å knytte denne musikken til Neville sin karakter, gjennom instrumentering og modalitet, vet publikum at Neville har reist seg og blitt en sann *Griffindor*.

³⁶ (Bribitzer-Stull, 2015) side 284

³⁷ (Webster, 2009) side 376

³⁸ (Bribitzer-Stull, 2015) side 285

På samme måte som i forrige film etter heltene våre har lidt nederlag, så høres den samme versjonen av Heltemotivet spilt av strykere og med en g-eolisk modalitet, når enda en av karakterene fra ordenen har blitt drept. Derimot siste gang heltemotivet nevnes, når Neville våkner opp etter å ha blitt sendt flygende av Voldemort,³⁹ så hører vi Heltemotivet i en helt ny drakt. Motivet blir da spilt av horn, men denne gang med en dorisk modalitet og en akkordprogresjon som understreker en fullstendig kadens. Denne endringen kan tolkes som å være Heltemotivet i sin sterkeste drakt. Selv etter å ha lidt nederlag etter nederlag fremstår Heltemotivet optimistisk, klart til et siste slag. Heltemotivets utvikling, både i form av instrumentering og skiftende modalitet, artikulere heltens motgang og den uunngåelige oppreisningen i kampen mot det onde.

Hymnemotivet



Fig. 3. musikalsk forløp HPDH2 (00:00:35 - 00:01:00)

“Sometimes, the music provides clues to the mystery long before visuals and dialogue address them, and musical relationships (with visuals and within the music itself) allow us to perceive the properties and powers of magic and humanity that may otherwise transpire unseen.”⁴⁰

Denne formuleringen bruker Webster til å beskrive musikken i de første fem Harry Potter filmene, men jeg mener den også passer veldig godt når det gjelder hvordan Desplat komponerer og plasserer Hymnemotivet i den siste *Harry Potter and the Deathly Hallows* filmen. Desplat har allerede gjort det klart, gjennom motiv slik som Heltemotivet, at han skriver musikk som har spesielle narrative funksjoner. Hymnemotivet er et viktig motiv som representerer et av hovedbudskapene i historien om Harry Potter. Motivets plasseringer og

³⁹ HPDH2 01:43:20-01:43:30 Når Neville blir sendt flyvende av Voldemort så høres et fallende motiv, som vektlegger akkordtoner, som kan tolkes som å være en direkte sitering av heltemotivet, men det kan også tolkes som å være en komisk intertekstuell referanse til ledemotivet i *Buckbeaks Flight* fra *Harry Potter and the Prisoner from Azkaban* (2004).

⁴⁰ Webster (2009) forord

hvilke assosiasjoner det medbringer, gir lytteren ledetråder til å løse mysteriet lenge før filmen faktisk viser deg det.

Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2 starter med en dyp drone spilt i kontrabass. Over denne dronen synger en ensom sopran en rolig hymne-aktig melodi, derav navnet.⁴¹ Melodien starter på lavt sjuendetrinn, og understreker en eolisk modalitet med C# som grunntone.

I filmen går man fra et *establishing shot* av Hogwarts som viser en ny dyster hverdag for elevene ved skolen. Det blir deretter fokus på den nåværende rektoren, Severus Snape, som er en karakter som brukte å være medlem i ordenen. Han gikk over til den andre siden i slutten av *Harry Potter and the Half-Blood Prince (2009)* da han drepte Dumbledore, den tidligere rektoren ved skolen. Han står alene i bildet og ser utover skolen. Den ensomme damestemmen, sammen med dronen, bidrar til å gi en uhyggelig stemning som igjen er med på å styrke det visuelle. Som lytter kan man kanskje undre seg over hvorfor en damestemme er brukt her? Om musikken speiler hva som er på skjermen, altså en mannlig karakter som står alene, hvorfor da ikke bruke en herrestemme? Det spørsmålet kommer vi tilbake til.

Neste gang vi hører motivet er det i en helt annen sammenheng. Harry og vennene hans lykkes i å komme seg ut av en dyp hule under Gringotts, den magiske banken, ved hjelp av en drage. Motivets bruk idet de endelig kommer seg bort fra fare. Her blir motivet spilt av strykeinstrument, akkompagnert av et fullt orkester. Denne gangen blir motivet spilt i G-moll, altså helt på den andre siden av kvintsirkelen i forhold til forrige sitering av motivet. Akkompagnementet består av florerende arpeggioer i treblås, som bidrar til å gi luft i vingene til dragen i det de glir over byen.

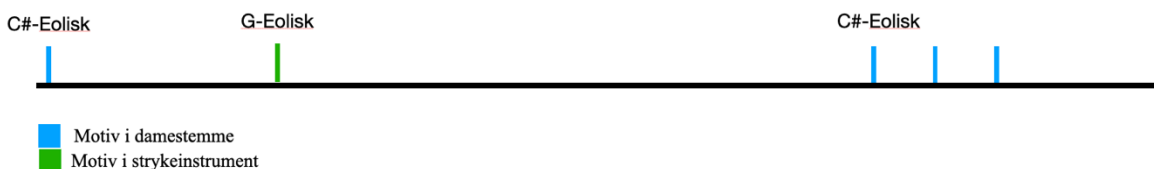


Fig.4. hymnemotivets plasseringer i forhold til Harry Potter and The Deathly Hallows Part 2

⁴¹ På albumet så blir sporet med dette motivet kalt *Lily's theme*, men jeg føler å bruke dette navnet blir litt for avslørende med tanke på hva den representerer.

Som lytter kan man undre seg over hva dette motivet faktisk representerer? Svaret blir veldig klart den tredje gangen motivet blir sitert. Denne gangen skjer det i det Harry finner Severus liggende for døden. Hatet Harry føler for Severus blir omgjort til medlidenhet når hymnemotivet blir sunget av solo sopran. Severus ser Harry i øynene og sier: “You have your mother’s eyes”. Det er ved dette tidspunktet vi som publikum virkelig får svar på hvorfor motivet blir sunget av en damestemme, og vi blir klar over koblingen mellom Harry og Severus.

Med dette kan man dra konklusjoner og teorier for hva motivet representerer. Det åpenbare er at motivet representerer Lily, moren til Harry. Denne tolkningen blir enda mer forsterket neste gang den blir spilt, i en scene der Harry snakker med de døde foreldrene sine.

Man kan også tolke motivet dit hen at det representerer det indre følelseslivet til karakterene. Musikkforsker Andrew Simmons skriver i en artikkel om filmmusikken bak *Inside out* (2015) hvordan Michael Giacchino (f.1967) komponerer i ulike tonale sentrum for å gjenspeile hvor langt heltinnen er hjemmefra.⁴² På lik måte som Giacchino bruker ulik tonalitet til å signalisere distanse, argumenterer jeg for at man kan komme med lignende tolkninger av musikken i den siste Harry Potter filmen.

Spesifikt i eksemplet med Hymnemotivet blir motivet først spilt i C#-moll i forbindelse med Severus. Deretter blir motivet spilt i G-moll i forbindelse med Harry. Tritonus-forholdet mellom de to ulike siteringene kan tolkes som å illustrere hvordan motivasjonen bak karakterene er like, men at de ikke klarer å se hverandres synspunkt.

Man kan tolke at bruken av ulike tonale sentrum representerer hvor langt disse karakterene er fra å virkelig forstå hverandre, selv om begge er motivert av samme grunn, i dette tilfelle kjærlighet for moren til Harry. Måten Alexandre Desplat gir lytteren musikalske hint gjennom instrumentasjon og gjennomtenkt sitering av det motiviske materialet, resulterer i en ekstremt effektiv og rørende avsløring når karakterene møtes og oppnår en gjensidig forståelse for hverandre. Musikken spiller en stor rolle i å gjøre scenen med Harry og Severus fortjent.

HorocruX-ostinatet

Det er tre ulike auditive deler som brukes til å representere horocruXene. I dette universet blir horocruXer beskrevet som objekter som inneholder deler av en person gjemt inni seg. Det ene

⁴² Simmons (2015) side 108

musikalske elementet er lydeffekten. Denne hører vi for første gang veldig fjernt når Tom Riddle spør Professor Slughorn om hvordan man lager horocruker i slutten av *Harry Potter and the half-blood prince* (2009).⁴³ Lydeffekten er sammensatt av en skjærende lys drone, antakeligvis et strykeinstrument, sammen med hva som kan beskrives som knitrende og sporadiske *parseltongue*-lyder,⁴⁴ noe vi som lyttere allerede assosierer med Harry og Voldemort.

På lik måte som i Eli Nygårds masteroppgave *Omgivelseslyd som ledemotiv* (2016), hvor hun argumenter for å omtale omgivelseslyd som ledemotiv, skriver hun: «Et av ledemotivets hensikter er å gi publikum en psykologisk innsikt i en karakter, og det er nettopp det omgivelseslydene gjør».⁴⁵ På samme måte gir horocruks-lydeffekten en innsikt i karakterenes psyke. Jeg argumenterer for at det ikke bare er publikum som hører lydeffekten. Jeg vil påstå at både Harry og Ron ved et tidspunkt⁴⁶ hører denne lydeffekten, noe som kan tolkes som at effekten er delaktig med i diegesen.

Det er to anledninger som jeg mener styrker denne teorien. Den første anledningen finner sted etter at de har tatt medaljongen, en av horocruksene, fra Umbridge, og flyktet til skogen.⁴⁷ Her bestemmer Harry seg for å ha medaljongen rundt halsen. Under hele sekvensen i skogen hører vi horocruks-lydeffekten, helt til Harry blir fortalt av Hermione at han må ta den av. Når han tar den av opphører lydeffekten. Den andre anledningen skjer når Harry leter etter horocruksen i velvet under Gringotts, den magiske banken. Ron spør: «Is it here Harry? Can you feel anything?»⁴⁸ Etter dette ser vi Harry begynner å se seg rundt, og lydeffekten crescenderer før han endelig ser gralen. Harry sier til og med at han hører horocruksene,⁴⁹ Vi får vite senere i filmen at grunnen til at Harry kan høre Horocruksene er fordi en bit av Voldemort levde inni han. Måten horocruks-lydeffekten er satt sammen på, av *parseltongue*-lyder, og hvordan den brukes til å beskrive forholdet mellom Voldemort og Harry, er med på å gi publikum svaret på en av historiens mysterier før filmen staver det ut for oss. Dette minner om hvordan

⁴³ HPHBP 01:54:17

⁴⁴ *Parseltongue* er betegnelsen på språket som brukes når Harry og Voldemort snakker med slanger. I *the wizarding world* så er evnen å snakke med slanger svært sjeldent. I filmene så representeres dette språket med hviskende, slange-lignende lyder og er brukt i nesten alle filmene i serien.

⁴⁵ Nygård (2016) side 25

⁴⁶ HPDH1 01:14:13

⁴⁷ HPDH1 01:07:40

⁴⁸ HPDH2 00:17:46

⁴⁹ HPDH2 01:24:27

Hymnemotivet tidligere er benyttet, noe som kan brukes i argumentasjonen om hvorvidt omgivelseslyd eller lydeffekter virkelig er ledemotiv.

Den andre auditive delen er Horocruxmotivet. Motivet spilles alltid i samsvar med ostinatet. Kompositorisk sett så kan det beskrives som kromatisk, og blir spilt av strykeinstrument som glir fra tone til tone, resulterende i en slags glissandoeffekt. Kromatikken og måten strykerne spiller motivet på, kan argumentere for å bidra til å effektivt skildre hva motivet representerer.⁵⁰

Det mest interessante av de tre delene, mener jeg derimot, er ostinatet. Den blir først hørt i *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1*, når heltene våre får hint om hvor den neste horocruxen befinner seg.⁵¹ Ostinatet består av en arpeggiert D-moll akkord i 2. omstilling etterfulgt av en C#-moll treklang som blir gjentatt.



at ostinatet som representerer Horocruce, altså objekter med en bit av Voldemort inni seg, inneholder et motiv som kan tolkes som å representere Voldemort. Med andre ord, ostinatet kan sees som en slags musikalsk Horocruce.

Man kan også tolke siteringen som å være en sitering av *Hedwig's theme*.

Denne tolkningen kan gi tematisk mening, da siteringen kommer rett etter ugla Hedwig beskytter Harry fra å bli truffet av en mordforbannelse, men dør i forsøket. Altså kan sitatet sees på som en veldig fragmentert og trunkert sitering av *Hedwig's theme*, for å symbolisere uglas død. Betydningen bak musikken avhenger i hovedsak kun av hvilken bakgrunn du har, hvilke filmer du har sett og hvor mange ganger du har sett filmene. Etter å ha sett igjennom filmene titalls av ganger som forberedelse til denne oppgaven, har jeg endret oppfatning av hva musikken representerer.

Som nevnt tidligere skriver Bribitzer-Stull at meningen bak et ledemotiv kan forandres for hver gang det siteres, noe som bidrar til å gjøre meningen bak ledemotivet mer diffust.⁵⁵ Slik *Something's Odd* motivet blir brukt av Desplat, kan det bidra til å endre måten vi ser på musikken i de tidligste Harry Potter-filmene.

Intertekstualitet

Alexandre Desplat har i flere intervju uttrykt sin beundring for John Williams og hans musikk.⁵⁶ Det er derfor ikke rart at musikken i de siste Harry Potter-filmene inneholder mange intertekstuelle referanser til de tidligste filmene. Under vil jeg undersøke ulike former for intertekstualitet både til filmserien, men også til andre filmer gjennom filmmusikalske konvensjoner.

Referanser til filmserien

I analysen over, om Horocruce-ostinatet, argumenterte jeg for ulike måter å tolke ledemotivets betydning ved å se på musikken fra tidligere filmer i filmserien. Horocruce-ostinatet er bare én av mange røde tråder, eller intertekstuelle referanser, som bidrar til å få lytteren til å føle at alt henger sammen. Som nevnt i innledningen er det mange som ikke enser at filmserien har fire

⁵⁵ (Bribitzer-Stull, 2015) side 63-64

⁵⁶ Epicleff Media, "Score: The Podcast S3E11 | Alexandre Desplat's dream was to get to Hollywood", 4. Juli 2020, Podcast, 01:06:55-01:07:45, <https://www.youtube.com/watch?v=5Am7-f5CRts>

forskjellige komponister. Under vil jeg undersøke noen av de mest fremtredende røde trådene som bidrar til å knytte musikken til *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1 og Part 2* til resten av filmserien.

En av de mest fremtredende referansene kommer i form av *Hedwig's Theme*, originalt komponert av John Williams for den første filmen. *Hedwig's Theme* har blitt et slags hovedtema for hele Harry Potter-serien, og er det eneste temaet eller motivet som vi finner i samtlige av Harry Potter-filmene. Slik ledemotivet ble brukt av John Williams, spesielt i de to første Harry Potter-filmene, så skriver Webster at ledemotivet symboliserer Harrys forbindelse til *The Wizarding World*, den magiske omverdenen.⁵⁷ Lengre ut i serien har derimot betydningen bak ledemotivet blitt mer og mer tvetydig. Doyles bruk av *Hedwig's Theme* kan sies å ikke følge forklaringen til Webster, da han ikke bruker motivet i forbindelse med magi.⁵⁸ Hooper og Desplat kan argumenteres for å ha lik måte å bruke *Hedwig's Theme* på, da de begge bruker motivet både i scener med og uten magi. Man kan si at denne varierende bruken av *Hedwig's Theme*, resulterer i en tvetydig betydning bak hva motivet virkelig «sier». Man kan derimot si at som det eneste motivet som brukes i samtlige av Harry Potter-filmene, så har den utviklet seg til å bli hovedtemaet for hele filmserien.

Harry Potter and the Deathly Hallows part 2 avsluttes med en epilog, som er satt 19 år senere i tid, og som viser barna til heltene våre dra av sted med Hogwarts Express. I denne scenen brukes samme musikk som i slutten av den første Harry Potter-filmene. Alexandre Desplat sier i et intervju at: «The only obvious thing to do, was to end the series, the very last minutes of the film with John Williams...Now the kids have become adults and have kids themselves. It goes back to the original score by John Williams.»⁵⁹

Bruken av John Williams' musikk resulterer i en svært effektiv avslutning på filmserien, ved å referere til sluttscenen i *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. I musikken finner vi det Webster kaller for *Love/Reflection theme*.⁶⁰ Hun utdyper at dette motivet blir brukt i de første to Harry Potter-filmene, i assosiasjon med Harrys lengsel etter en familie. Et eksempel på dette kan høres i *Harry Potter and the Philosopher's Stone* når Harry ser foreldrene sine i det

⁵⁷ (Webster, 2009) side 506

⁵⁸ (Webster, 2009) side 522

⁵⁹ DP/30: The Oral History Of Hollywood, "DP/30: composer Alexandre Desplat, January 2012", 15. Januar 2012, videointervju, 06:15-08:00, <https://youtu.be/3KdyQ0SCdNk?t=374>

⁶⁰ (Webster, 2009) side 371

magiske speilet *Erised*, et speil som viser en persons dypeste ønske.⁶¹ Harrys dypeste ønske kan tolkes som å ha en familie, noe vi ser og hører han har oppnådd i epilogen, gjennom bruken av *Love/Reflection theme*. Tematisk gir det mening å bruke denne musikken, og det bidrar til å skape en slags sirkelkomposisjon ved å dra lytteren tilbake til starten av filmserien.

En annen sitering av tidligere musikk skjer når Harry får vite sannheten bak profetien mellom Voldemort og han selv.⁶² I det vi hører Severus si: «So when the time comes, the boy must die?» så siteres musikken fra når Dumbledore dør i *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2009), komponert av Nichlas Hooper. Den aktuelle musikken består av en fallende akkordprogresjon i A-moll spilt av strykere, sammen med et damekor. I den sjette filmen kan man tolke musikken som å speile det visuelle: hvor den fallende akkordprogresjonen viser hvordan Dumbledore faller ned fra tårnet, mens bruken av damestemmer kan tolkes som å alludere til «engler» som kommer for å ta han med seg. Bruken av denne musikken i den siste filmen understreker at Harry, i likhet med Dumbledore, må dø for at det gode skal kunne vinne over det onde.

Denne musikken kan også høres i scenen hvor Harry snakker med sine døde foreldre.⁶³ Denne gang uten strykere, kun sunget av damekor. I scenen beroliger foreldrene Harry, og gir han den siste dytten han trenger før han går for å dø. I analysen av Hymnemotivet argumenterer jeg for at damestemmen brukes til å alludere til Lily, moren til Harry. Med dette i minnet kan man komme med lignende tolkninger, ved å si at damekoret her brukes til å alludere til Lily og hvordan hun forsøker å berolige Harry og ta han med slik «englene» kom for å hente Dumbledore.

Jeg argumenterer for at bruken av musikk fra tidligere Harry Potter-filmer bidrar til at musikken til Alexandre Desplat høres ut som den hører hjemme i filmserien. Med andre ord kan man si at de intertekstuelle referansene bidrar til å knytte de ulike komponistenes musikk sammen, og resulterer i en vev av røde tråder på tvers av filmserien, noe som gjør musikken til Harry Potter-filmene magisk.

⁶¹ HPPS 01:33:16

⁶² HPDH2 01:21:20

⁶³ HPDH2 01:27:04

Konvensjon

Desplat tar i bruk flere ulike filmmusikalske konvensjoner, som er en effektiv måte å få frem det budskapet eller de følelsene han prøver å få frem i lytteren. Bribitzer-Stull beskriver slike konvensjoner som for eksempel å bruke sekstsprang i kjærlighetsmotiv og kvint oppgang for å fremvise heltemot og eventyrlyst,⁶⁴ slik tidligere nevnt om Heltemotivet.

En slik konvensjon kan for eksempel høres i siste halvdel av den syvende filmen hvor Ron forteller hvordan han fant veien tilbake til Harry og Hermione, etter å ha stormet bort tidligere i filmen. Han forteller hvordan han fant veien tilbake ved å følge hjertet sitt, med andre ord en kjærlighetserklæring.⁶⁵ For å underbygge denne talen bruker Desplat blant annet en akkordprogresjon med en låneakkord fra varianttonearten, en Subdominantvariant-Tonika akkordprogresjon. Instrumentasjonen med strykeinstrumenter videre, forsterker den bittersøte kvaliteten som akkordprogresjonen fremkaller. Den samme musikken brukes senere i den siste filmen, i kysscenen mellom Ron og Hermione.⁶⁶ Denne progresjonen blir også brukt i den femte filmen, *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2007), ved kysscenen mellom Harry og karakteren Cho.⁶⁷ Webster beskriver denne musikken som magnetisk.⁶⁸ Man kan se på Desplats bruk av lignende harmonier og instrumentering som en direkte intertekstuell referanse til Nicholas Hoopers musikk fra femte filmen, men jeg argumenterer heller for å kalle denne akkordprogresjonen for en filmmusikalsk konvensjon. Siden jeg påstår at dette er en konvensjon, mener jeg at dette ikke bare er hentet fra tidligere Harry Potter-filmer. Det er vanskelig å finne det nøyaktige punktet hvor bruken av denne akkordprogresjonen originalt kommer fra, men eksempelvis kan en slik akkordprogresjon høres i musikken som spilles mellom karakterene Han og Leia i *Star Wars* eller mellom Marion og Indiana Jones i *Indiana Jones*-filmene. Begge eksemplene er musikk komponert av John Williams, og viser til lignende akkordprogresjoner spilt i kjærlighetsscener. Derfor argumenter jeg for at akkordprogresjonen er en av de utallige kulturelt aksepterte musikalske

⁶⁴ (Bribitzer-Stull, 2015) side 124

⁶⁵ HPDH1 (01:44:15-01:45:30)

⁶⁶ HPDH2 (00:52:15-00:52:35)

⁶⁷ HPOP (01:06:12-01:06:35)

⁶⁸ “In contrast, Nicholas Hooper’s music for the fifth film ... often creates metaphorical musical tension with harmonic progressions rather than melodies, and is able to suggest that which is unseen by using broad (rather than close) parallels with what is seen. For instance, the alternation of two seemingly magnetic harmonies accompanies Harry’s first kiss.” (Webster, 2009) side 7

kodene i filmmusikk som Bribitzer-Stull snakker om,⁶⁹ som nevnt tidligere og dermed en intertekstuell referanse.

Klokkespill
Celesta
Harpe:
Strykere:

B♭add9 E♭m6add9/B♭ B♭add9 E♭m6add9/B♭ B♭add9 E♭m6add9/B♭ B♭

16

mp

Fig. 7 Musikalsk forløp HPDH2 (01:53:50-01:54:25)

Desplat bruker en lignende progresjon i slutten av den siste filmen, når slaget ved Hogwarts er vunnet og heltene våre stirrer ut mot fremtiden. Bruken av denne akkordprogresjonen i seriens mest bittersøte øyeblikk, sammen med instrumentasjonen som kan sies å definere lyden av Harry Potter-musikken, kan argumenteres å resultere i en verdig avslutning på filmserien.

AVSLUTNING

Diskusjon og oppsummering

Spørsmålene jeg ville ha svar på var hvilken funksjon ledemotiv spiller i de to siste Harry Potter-filmene, og hvilken rolle intertekstualitet spiller i Desplats kompositoriske bruk av elementer fra tidligere filmer i filmserien. Gjennom analysene fant jeg ulike måter Alexandre Desplat brukte ledemotiv på. Ikke bare til å speile hva som skjer på skjermen, men aktivt bidra til å fortelle historien på måter som bare er mulig med musikk.

I analysene av utvalgte ledemotiv, fant jeg ulike måter musikken spiller for helheten.

Heltemotivet, Hymnemotivet og Horocrux-ostinatet la opp til ulike måter å analysere på.

Heltemotivets dynamiske utvikling med tanke på instrumentering og modalitet, bidrar til at vi kan høre våre helters kamp mot det onde i musikken. Hymnemotivet gir lytteren hint om sannheten bak filmens mysterier lenge før filmen viser deg det. Dette gjennom effektive siteringer og bruk av ulike tonale sentrum, som viser hvor langt karakterene Harry og Severus er fra å forstå hverandres synspunkt. Horocrux-ostinatet kan tolkes som å spille på John Williams' ledemotiv fra de første filmene, og bruken av materialet fra disse beriker og endrer måten vi hører på de tidligere filmene.

⁶⁹ (Bribitzer-Stull, 2015) side 124

Intertekstuelle referanser og siteringer bidrar til å knytte musikken fra de ulike komponistene sammen. Man kan si at det dannes en slags rød tråd som gjør at musikken i Harry Potter-filmene høres ut som om den er komponert av én person. I realiteten er den komponert av fire forskjellige komponister med svært ulike måter å komponere på. Begge *Harry Potter and the Deathly Hallows*-filmene bruker musikk fra flere av de tidligere filmene i filmserien, noe som resulterer i en vev av intertekstuelle siteringer som bidrar til å definere hva som er «Harry Potter-musikk». Med andre ord kan man si at intertekstualitet bidrar til å gjøre musikken i Harry Potter magisk.

Bibliografi

- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. New York: Cambridge University Press.
- Desplat, A. (2021). *Alexandredesplat.net*. Retrieved from <https://www.alexandredesplat.net/us/bio-e.php>
- Kristeva, J., & Moi, T. (1986). *The Kristeva reader*. Oxford: Blackwell.
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk : Historie, analyse, teori. 2. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Margulis, E. H. (2014). *On repeat : how music plays the mind*. New York: Oxford University Press.
- Nygård, E. (2016). *Omgivelseslyd som ledemotiv*. Trondheim: NTNU.
- Webster, J. L. (2009). *The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films*. University of Oregon: doktoravhandling.

Filmer:

- Columbus, Chris. (Regissør). (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [Film]. Warner Bros.
- Columbus, Chris. (Regissør). (2002). *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [Film]. Warner Bros.
- Cuarón, Alfonso. (Regissør). (2004). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [Film]. Warner Bros.
- Yates, David. (Regissør). (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [Film]. Warner Bros.

Yates, David. (Regissør). (2009). *Harry Potter and the Half-blood Prince* [Film]. Warner Bros.

Yates, David. (Regissør). (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1* [Film]. Warner Bros.

Yates, David. (Regissør). (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2* [Film]. Warner Bros.